

A.

Vittoria Borsò
(Düsseldorf)

ESPEJISMOS IN LITERATUR UND MALEREI DER *CONTEMPORÁNEOS*. EINE INTERMEDIALE LEKTÜRE

I.

Die *Contemporáneos* stellen eine »otra vanguardia« dar, so José Emilio Pacheco.¹ Es handelt sich um »el grupo sin grupo«, wie sie sich selber bezeichnen, bestehend aus José Gorostiza, Xavier Villaurrutia und Jorge Cuesta, die durch ihre Essays – eine Gattung, die von allen *Contemporáneos* gepflegt wird – vornehmlich aber durch ihre Lyrik bedeutsam sind, sowie Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Carlos Pellicer und die Maler Agustín Lazo und Ruffino Tamayo.² Als Erben des *Ateneo de la Juventud* stellen die *Contemporáneos* eine Art Avantgarde dar, die, statt ikonoklastisch das Neue zu suchen, die Anschließbarkeit an kosmopolitische Konzeptionen von Kultur und Kunst beanspruchen, die Literatur der USA sowie die Kolonialkultur eingeschlossen. Ihre Poetologie lässt sich deshalb weniger durch die Affirmation des Neuen auf der Basis der Negation des Vergangenen als durch die Ironie charakterisieren, das heißt jenes Prinzip, das auf den durch die Entzweigung von Natur und Geschichte und die Erfahrung der Zeitlichkeit herbeigeführ-

1 José Emilio Pacheco (1979).

2 Die *Contemporáneos* haben sich in Opposition zu den *Estridentistas* verstanden, deren wichtigste Vertreter Maples Arce, Kyn Tanilla und List Azurbide sind. Die *Estridentistas*, die sich am Italienischen Futurismus orientieren, bejahen die Revolution und den technologischen Fortschritt. Das revolutionäre Pathos findet Ausdruck in der »schrillistischen« Syntax und Semantik. Das poetologische Manifest und die poetischen Kreationen sind im Einzelnen vom italienischen Futurismus zu differenzieren. Wie Klaus Meyer-Minnemann (1982: 39) in seiner Analyse des komplexen Phänomens der *Estridentistas* gezeigt hat, handelt es sich um den »einmaligen Fall einer Zusammenarbeit zwischen Vanguardia und staatlichen Institutionen, in der die anfängliche bilderstürmerische Haltung des *Estridentismo* zunehmend einer Art Bildungs- und Aufklärungsarbeit weicht«. Zu den *Contemporáneos* cf. neben dem Aufsatzband von Rafael Olea Franco und Anthony Stanton (1994) auch die Studien von Guillermo Sheridan (1985 und 1988) und Luis Mario Schneider (1994).

ten Bruch zwischen Sprache und Welt reagiert.³ Damit ist für die *Contemporáneos* die Wahrnehmung des Neuen mit der *memoria*⁴ der Traditionen durchzogen. Schon aus diesen Gründen sollen im Folgenden die *Contemporáneos* nicht allein an avantgardistischen Doktrinen gemessen, sondern auch anhand einiger Prinzipien der Modernität betrachtet werden, die ihnen kongenial sind und mit denen sie sich im Rahmen ihrer Zeitschriften, u. a. durch Übersetzungen und Editionen internationaler zeitgenössischer Autoren, intensiv beschäftigten. Eines dieser Prinzipien ist die im Kontext der Phänomenologie gestellte Frage der ›Visibilität‹ bei der Wahrnehmung von Bildern. Der formale Weg, in dem sich diese Frage äußert, sind die *espejismos* des Barock und damit Textstrategien, die nur auf den ersten Blick traditionell erscheinen. Die barocken Spiegelungen, die Täuschungen und Illusionen bewusst machen sollen, materialisieren vielmehr im Kontext der Avantgarden das Problem der Visibilität.

II.

BAROCK UND MODERNITÄT

In Spanien ist die Nähe von Barock und Modernität beispielhaft erkennbar geworden durch die Verfahren des *esperpento* von Valle-Inclán oder mit der Wiederentdeckung Góngoras durch García Lorca im Zusammenhang mit dessen 300. Todestag im Jahre 1927.⁵ Hispanoamerikanische Autoren des 20. Jahrhunderts sehen im Kolonialbarock nicht nur literarische Quellen erster Kulturmestizierung und damit erster eigenständiger Literaturzeugnisse Lateinamerikas, sondern auch Strukturprinzipien, an die auch die Literatur des 20. Jahrhunderts anschließt. Alejo Carpentier betont dabei die metaphorische Imagination des Kolonialbarock⁶ und Lezama Lima die Wi-

3 Zu dieser genealogischen Bedeutung des 18. Jahrhunderts für die Moderne (und Postmoderne) cf. die Einleitung zum Band *Moderne der Jahrhundertwende(n)*, hrsg. v. Vittoria Borsò und Björn Goldammer (2000) sowie die Beiträge von Bernhard Waldenfels, Ottmar Ette, Félix Duque, Gianni Vattimo, Reinhold Görling, Walter B. Berg sowie Alois Hahn und Cornelia Bohn.

4 Cf. die Untersuchung von Björn Goldammer (2000) zu Identität und Erinnerung in den frühen Prosaexperimenten der *Contemporáneos*.

5 Federico García Lorca (1980).

6 Alejo Carpentier (†1973 [1967]: 40-41) sucht die Ontologie Amerikas: »Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrepada obscenidad del ›guaco‹ peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angelico de cierta ca-

derspiegelungen und *desengaños*, die sich in der Moderne auf metakultureller Ebene abspielen.⁷ Schließlich entfaltet Severo Sarduy⁸ ausgehend von diesem Prinzip die postmoderne Ästhetik des Neobarock. Die Genealogie des Welt- und Sinnentzugs, der erst in der Moderne als Episteme verfügbar sein wird, lokalisiert Roberto González Echevarría⁹ schon in *La Celestina* – einem Klassiker, der als Schwellentext zwischen Kulturen und Epochen in die Weltliteratur eingegangen ist und deren Spuren sich in vielfältigen Übertragungs- und Transferphänomenen sowie in ironischen und selbstreflexiven Texten des Kolonialbarock, des kontinentalen Barock bis hin zum Neobarock ablesen lassen.¹⁰ Die Korrespondenz zwischen dem Barock und der Modernität im Sinne eines (im Barock nur impliziten und ideologisch aufgefangenen¹¹) Vorstoßens zur Erfahrung des Weltentzugs führt direkt zu einem der Kardinaltexte der Reinterpretation des Barock im 20. Jahrhundert: Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.¹² Die Weltentwertung durch extreme Illusionstechnik der spanischen beziehungsweise italienischen Barockliteratur gilt seitdem als Vorspiel moderner Artifizialität und Selbstbezüglichkeit. Auch im Trauerspiel des spanischen Goldenen Zeitalters – bei Calderón de la Barca – sieht Benjamin das mythische Ganzheitsdenken trotz der Theatralisierung christlich-moralischer Botschaften nur noch durch die Montage willkürlicher Allegorien repräsentiert, die nach dem Zusammenbruch des Rettungsgedankens des 17. Jahrhunderts dann in der Moderne – etwa bei Charles Baudelaire – die historische Signatur einer nicht mehr natürlich motivierten Beziehung zwischen Zeichen und Dingen sein werden.¹³ Die (prämodernen) Erschütterun-

pillla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) [...]. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.«

7 Zum Barock-Begriff von Carpentier und Lezama Lima cf. Vittoria Borsò (1994a: Kap. V).

8 Severo Sarduy (1974).

9 Roberto González Echevarría (1993).

10 Ich verweise auf meine Rezension zum Buch von Roberto González Echevarría; cf. Vittoria Borsò (1995). Unter den neueren Untersuchungen zur Bedeutung des Kolonialbarock für das Bewusstsein Amerikas sowie zu den Beziehungen zwischen dem Kolonialbarock und dem postkolonialen Denken cf. Petra Schumm (1998).

11 Dabei gehört der Weltentzug im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Episteme, nicht jedoch im 17. Jahrhundert, bei dem vielmehr eine *renovatio* des mittelalterlichen Analogismus festzustellen ist, wie Joachim Küpper (1990) gezeigt hat. Cf. zuletzt auch Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (2000).

12 Entstanden zwischen 1916 und 1925; Walter Benjamin (1928).

13 Das Dingzeichen ist nicht mehr natürlich, sondern hat Warencharakter. Die Literatur versucht, nach dem Modell der Schriftlichkeit die Bruchstücke der Dingwelt vor der zerstörenden Verwandlung zu retten. In der modernen Literatur wird die barocke Krise des Deutens zum zwangsläufigen Scheitern und Zerfall eines auf (mimetische) Ergebnisse ausgerichteten Lesens. Der barocke Nominalismus wird in Form metakritischer Distanz und als Bewusstsein des Seins der Sprache reaktualisiert. Paul

gen im ausgehenden 16. Jahrhundert zeigen deswegen eine relative Analogie zur Krise kapitalistischer Wirtschafts- und Produktionsformen, zur Infragestellung der Erkenntnissicherheit der Naturwissenschaften und zum Verlust der metaphysischen Sicherheit im ausgehenden 19. Jahrhundert.¹⁴ Dem Einsturz des kosmologischen Weltbildes im 16. Jahrhundert entspräche das Zweifelhaftwerden der empirischen Realität gegen Ende des 19. Jahrhunderts, so auch Gustav Hockes Begründung des Analogismus zwischen Manierismus und Moderne. Während jedoch im Neomanierismus das Visionäre und Traumhafte als Strukturmerkmal der Moderne betont wird, werden in der Ästhetik des Neobarock die Vereinigung des Disparaten (*concordia discors*) und deren komplementäre Erscheinung betont, nämlich die Uneinigkeit des Einigen (*discordia concors*) als unauflösbare und fundamentale Form des Widerstreits.¹⁵ Hier sind wir mit einem Grundprinzip avantgardistischer und postavantgardistischer Poetik konfrontiert, das sich in der Wiederentdeckung der Allegorie und der Figur als Expressivität des Bildmaterials jenseits des diskursiven Denkens¹⁶ zeigt.

Unter den *Contemporáneos* ist besonders bei den Dichtern José Gorostiza und Xavier Villaurrutia auf die barocke Metaphorik hingewiesen worden. Octavio Paz vergleicht etwa Gorostizas *Muerte sin fin* mit dem *Primer Sueño* von Sor Juana Inés de la Cruz¹⁷ und betont auch die Nähe der zehnten Muse Mexikos zu Góngora. *Muerte sin fin* sei »la huella de Góngora sometida a operación de cámara de vacío«¹⁸. Ähnliches äußert er im Zusammenhang mit Villaurrutia.¹⁹ Die Sprache von Villaurrutias Dichtung sei ein »puente colgante sobre el vacío del lenguaje« als »borde del precipicio, en la orilla arenosa y estéril, allí se planta la poesía de Villaurrutia, echa raíces y crece. Prodigioso árbol transparente hecho de reflejos, som-

de Man (1979) verbindet die moderne Deutung Benjamins mit postmodernem, Derridas Dekonstruktion verpflichtetem Denken. Postmoderne Deutung der Allegorie und Einführung des Begriffs des Neobarock gehen auf Severo Sarduy's *Neobarroco* (1974) zurück. Zu Sarduy cf. auch Roberto González Echevarría (1987 und 1993).

14 Cf. Vittoria Borsò (1998b: 33-36 und 395-396): »Barock« und »Neobarock«.

15 Im Sinne des Konzeptes des »différend« nach Jean-François Lyotard (1971).

16 Jean-François Lyotard plädiert für eine stärkere Berücksichtigung dieser Funktion des Figurativen gegen die Unterordnung des Traummaterials unter die Traumsymbolik und damit auch gegen die Unterordnung der Vorstellungsrepräsentanz unter den Traumsinn beziehungsweise den Traumgedanken, cf. Jean-François Lyotard (1971). Cf. auch Volker Roloff (2000).

17 Cf. Vittoria Borsò (2000).

18 Octavio Paz (1987[1978]: 166).

19 Octavio Paz betont zwar die große Vorliebe Villaurrutias für französische Autoren, jedoch auch die Bedeutung von Lope de Vega hinsichtlich der »Faltungen« des Sprachmaterials und der Spiegelungen der Worte (1987: 469); zu den Faltungen der Sprache: »El pliegue, al desplegarse, es el salto de-tenido antes de tocar la tierra« (1987: 479).

bras, ecos«²⁰. Bei Villaurrutia öffnen die Metaphern nicht den Weg zu einer ›anderen Realität‹, sondern sind eine »producción de reflejos«, »[de] una galería de ecos«, wobei die Verdoppelung der Bilder nicht eine Synthese, sondern die »contradicción« als Denkfigur ergibt²¹, ganz im Sinne der oben genannten *concordia discors*.

Bei dem Versuch, die Strukturprinzipien im Zusammenhang von Barock und moderner beziehungsweise avantgardistischer Lyrik zu systematisieren²², möchte ich auf die Bildlichkeit und Visualität eingehen. Ich werde mich auf die *espejismos*, auf die Spiele der Illusionierung und Desillusionierung beziehen.

III.

BAROCKE SPIEGELUNGEN, MODERNE UND DAS PROBLEM DER VISIBILITÄT

Dass die Moderne die ›Visibilität‹ problematisiert, hat zunächst eine epistemologische und diskurshistorische Begründung. Die Problematisierung des Sichtbaren steht gewiss im Zusammenhang mit der Kritik der Hegemonie des positivistischen Blicks im 19. Jahrhundert. Aber auch eine Kritik der (romantischen) Ästhetikkonzeptionen, die dem Auge des Dichters seherische Fähigkeiten zuschreiben, ist damit impliziert. Tatsächlich stoßen wir mit der Problematisierung des Sichtbaren durch die *Contemporáneos* auch auf eine poetologische Kritik der Omnipotenz des romantischen *poeta vates* – auch dies ein Aspekt, der Villaurrutia mit einer bestimmten Avantgarde verbindet, die mit dem modernen Spiel der barocken Spiegelungen die Undurchsichtigkeit (»opacidad«) der ›Dinge‹ anstrebt, welche sich der Vereinnehmung durch den Blick (und durch die Erkenntnis) entziehen und schließlich zu einer Verunsicherung des Verhältnisses von Subjekt und Objekt führen. Der Betrachter steht ratlos vor den mysteriösen Verbindungen zwischen den Dingen, vor einer irritierenden *coincidentia oppositorum* oder *discordia concors*, einer Uneinigkeit des Einigen. Er fühlt sich bisweilen selbst von den Dingen betrachtet.²³ Dieses Moment ist durchgängig bei

20 Octavio Paz (1987: 478).

21 Octavio Paz (1987: 479).

22 Zur Bedeutung des amerikanischen Barock etwa in der Ästhetik des Modernismo cf. James J. López (1999) oder in der avantgardistischen Ästhetik von Carpentier cf. Barbara Stawicka-Pirecka (1996).

23 Zur Veränderung der Beziehung von Subjekt und Objekt in der Kunst der Moderne und Postmoderne als Folge der Irritation der Wahrnehmung und damit der Schwächung des Erkenntnissubjekts durch die Kunst cf. etwa James Elkins (1996).

einer ›anderen‹ Avantgarde zu finden, die nicht zu den ›orthodoxen‹ Bewegungen des Surrealismus im Sinne von André Breton gehörte. Einige Vertreter dieser ›anderen‹ Avantgarde sind in Lateinamerika durchaus rezipiert worden, zum Beispiel Jean Cocteau und die Italiener Massimo Bontempelli sowie die Brüder De Chirico und Savinio. Nicht zuletzt Uslar Pietri hatte Kenntnis vom magischen Realismus Bontempellis und von der *Pittura metafísica* von Savinio und De Chirico. Parallelen zwischen *Nostalgia de la muerte* von Xavier Villaurrutia, insbesondere den Passagen und Schatten, die das Szenario bevölkern, und den Gemälden von De Chirico und Yves Tanguy sind unmittelbar auffällig.²⁴ Die Undurchsichtigkeit – die Intransitivität der Welt und die Irritation des Erkenntnisobjekts, das sich selbst angesichts einer nicht beherrschbaren, fremden Welt als von den Dingen angestarrt sieht – ist eine Strukturbedingung moderner und avantgardistischer Texte, auf die z. B. Mario di Pinto im Zusammenhang mit der Allegorie des »Caracol« bei Federico García Lorca hinweist.

CARACOLA²⁵

Me han traído una caracola
Dentro le canta
un mar de mapa.
Mi corazón
se llena de agua
con pececillos
de sombra y plata.
Me han traído una caracola.

Die Dinge existieren jenseits des Blicks des Dichters, und zwar unabhängig von diesem; sie sind undurchsichtig, fremd, heterogen und geheimnisvoll, dies habe Federico aus der Lehre der *poesía pura* von Juan Ramón Jiménez gelernt: »Las cosas nos están mirando y nosotros no podemos mirarlas«, so Mario di Pinto (1992). Für den Blick sind die Dinge einer heterogenen Welt ›das Andere‹ geworden. Die These der Undurchdringlichkeit der Welt hat eine Affinität zur Phänomenologie. Sie impliziert den Verzicht auf eine ontologische Sicherheit über die Realität, da sich die Heterogenität des Realen nur als Wahrnehmung eines Fremden manifestiert und sich bei Merleau-Ponty schließlich in der intersubjektiv erfahrenen Leiblichkeit als Chi-

²⁴ Cf. auch Vicente Quirarte (1994: 109).

²⁵ Das Gedicht »Caracola« aus *Canciones para niños* wurde von García Lorca zwischen 1921 und 1924 geschrieben und 1927 in *Canciones* publiziert.

asmus zwischen Subjekt und Objekt bzw. zwischen dem Ich und der Fremdheit seines Leibs konstituiert.²⁶

Wenn ich nun das intermediale Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei behandle, so geschieht dies durchaus mit der Absicht, mich von jenen Poetologien zu distanzieren, die dem Künstler die priesterliche Weihe des Sehertums verleihen und der plastischen Imagination des Dichters die Fähigkeit zuschreiben, durch symbolische Weltkonstrukte die referenziellen Leerstellen zu füllen. Seit der Romantik erreicht der *vates* eine neue Transitivitytät zu den Dingen, das heißt er durchdringt das Andere mittels der Wahrnehmung des Unsichtbaren. In dem Sammelband zu den *Contemporáneos*, den Rafael Olea Franco und Anthony Stanton herausgegeben haben²⁷, zeigt der mexikanische Dichter Vicente Quirarte die für die Avantgarde charakteristischen Konvergenzen zwischen Autoren und Künstlern der Gruppe auf, wie z. B. zwischen Villaurrutia bzw. Cuesta und Agustín Lazo, aber auch zwischen diesen und internationalen zeitgenössischen Malern. Die Korrespondenz zwischen *Nostalgia de la muerte*, der Hauptphase im Schaffen Xavier Villaurrutias, und surrealistischen Malern wie Yves Tanguy und der *Pittura metafisica* von Giorgio De Chirico liegen auf der Hand. Villaurrutia ließ sich von den Prinzipien der Malerei inspirieren:

Si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer visible lo invisible.²⁸

Quirarte selbst lässt die Interpretation dieses Satzes offen. In den Beiträgen zum Verhältnis von Dichtung und Malerei unter der Kapitelüberschrift »La mirada plástica« besteht jedoch die Tendenz, Belege für die Omnipotenz der »plastischen Imagination« des Dichters zu suchen. Es gilt, das Postulat von Villaurrutia entsprechend der Sichtbarmachung des Unsichtbaren nochmals kritisch zu interpretieren, u. a. im Zusammenhang mit der paradoxalen Verflechtung von Sichtbarem und Unsichtbarem in der Erfahrung der Leiblichkeit, auf welche die Phänomenologie, insbesondere Merleau-Ponty²⁹, hingewiesen hat. Die Malerei, schon im Paragone-Streit der Renaissance als Modell für die vollkommene Mimesis gesehen, wird bekanntlich zusammen mit der Musik seit dem Symbolismus zum Vorbild antimi-

26 Ich beziehe mich auf verschiedene Studien von Bernhard Waldenfels, besonders 1997, 1999.

27 Rafael Olea Franco / Anthony Stanton (1994).

28 Xavier Villaurrutia (1966: 745); cf. auch Vicente Quirarte (1994: 108).

29 Maurice Merleau-Ponty (1964).

metischer Dichtung. Indes berufen sich die Interpreten der Kunstkritiken von Villaurrutia auf die Sichtbarmachung des Unsichtbaren mit der These, dass erst der plastische Blick des Dichters diesen zum Seher mache. In dem Aufsatzband des *Colegio de México* ist diese These ein Leitmotiv bei der Interpretation des Verhältnisses der *Contemporáneos* zur Malerei. Was heißt aber ›plastisches Vermögen‹ und ›Seher‹ für die Ästhetik der Moderne? Seit der Entstehung des Hiats zwischen Natur und Geschichte in der Goethe-Zeit und über die Romantik hinaus, war die Symbol-Ästhetik auch für weite Strecken des 20. Jahrhunderts grundlegend. Das Symbol verlieh dem Kunstwerk jenes plastische Vermögen, das die Evidenz der natürlichen Motivation – und damit die Sinntransparenz – wiederherstellen konnte. Genau einer solchen Ästhetik entsprechen jene Positionen, die noch in der Moderne das Vakuum einer entfremdeten Welt mit der Visibilität der plastischen Imagination füllen. Das Allegorische eignet sich hingegen nicht für eine solche Ästhetik. Tatsächlich visualisiert die Allegorie nur eine Idee, das heißt etwas, das empirisch nicht notwendigerweise existiert oder evident ist. In der Allegorie erfolgt die Visualisierung durch die Negation von dem, was empirisch-real sichtbar ist. Die Deutung des in *Reflejos* – Kunstkritiken und poetologische Reflexionen Villaurrutias – hervorgehobenen ›plastischen Blicks‹ – jenes Blicks des Schriftstellers, der dazu befähigt, mit Bildern zu schreiben – führt zu ganz unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien, je nach dem, ob man dem symbolischen oder dem allegorischen Prozess den Vorzug gibt. Symbolisch meint die »mirada plástica« eine Potenzierung der Durchsichtigkeit des Kunstwerks und damit auch eine Steigerung des kognitiven Potenzials; das Symbolische wäre hier als eine Art Prothese der Vernunft zu sehen. Allegorisch gedeutet meint die »mirada plástica« die Selbstreflexivität einer abstrakten Idee, gegen welche die Materialität der Objekte mit undurchsichtigen Rätseln Widerstand leistet. Wenn wir aber die Sinne in den Blick nehmen wollen, die mit der Moderne die Autonomie von der Vernunft suchen – man denke an die Synästhesie –, dann müssen wir das Schauen als sinnliche Tätigkeit unabhängig von seiner Funktion als Instrument der Erkenntnis konzipieren. Dass es sich dabei um ein fundamentales Problem für die Avantgarde handelt, wird klar, wenn man an die Möglichkeiten des Traums denkt, jene Modalität der Imagination, die für die barocke Kunst ebenso bedeutend ist wie für die Avantgarde. Auch beim Traum gilt es zwischen einer die Stofflichkeit des Traums und die Vorstellungsrepräsentanz beachtenden Traumanalyse und

der symbolischen Traumdeutung des späten Freud bzw. der orthodoxen Position des Surrealismus zu unterscheiden. Letztere ordnet die materielle Erscheinung des Traums einem Traumsinn unter, der für André Breton der Ausdruck einer ›anderen Logik‹, der Logik des Unbewussten, ist. Hier wird der Traum als kognitives Instrument des Unbewussten verstanden und in seiner Materialität zerstört. Anderes meint dagegen die These, der Traum sei die Schwelle, an der die Vision erfolge, eine Art *mise en abîme* und Selbstreflexivität des Blicks, bei dem das Subjekt sich selbst »sehen sieht«.³⁰

Im Folgenden werde ich mich mit intermedialen Beziehungen in Werken aus den 30er Jahren befassen, mit Bezug auf den Dichter Xavier Villaurrutia und den Maler Agustín Lazo.³¹ Jorge Cuesta illustriert die Bedeutung von Lazos Malerei für seine eigene Poetologie und die Poetologie der *Contemporáneos* anhand des Essays »Una pintura superficial«, den er Agustín Lazo widmet.³² Wie die Malerei sollte die Poesie ein »examen de la vista« sein, eine Prüfung des Blicks, das heißt eine Prüfung, welcher der Blick durch die Konfrontation mit ungewohnten, wider die Vernunft gehenden Wegen der Wahrnehmung unterzogen wird. Andere Fähigkeiten wie Sinnlichkeit, auf die unter der topischen Opposition zwischen »cerebro« und »corazón« angespielt wird, und insbesondere eine andere, sich aus der »organización de los medios de expresión« ergebende Logik sollen den Wahrnehmungsweg neu gestalten. Bei der Malerei wie bei der Poesie geht es nicht um das komponierte Bild, sondern um die Wahrnehmung der Bewegung und der Zeit, in der die Gestalt überhaupt erst entsteht.³³ Cuesta trifft das zentrale Moment der Ästhetik Lazos. Denn tatsächlich problematisiert der Maler in seinen eigenen kunstkritischen und ästhetiktheoretischen Werken den Blick. In seinen Kommentaren über die surrealistische Malerei unterscheidet er z. B. zwischen einem »mythischen Surrealismus« entsprechend der Mythisierung des Unbewussten durch André Breton und der *Pittura metafisica* von De Chirico, dem seine eigene eher entspräche.³⁴

30 Ich verweise auf meine Analyse des Traums bei Jean Cocteau (1998a).

31 Die Malerei von Lazo (und von Rivera) behandelt Xavier Villaurrutia (1966) in seinem Essay »Fichas sin sobre para Lazo«.

32 Siehe Jorge Cuesta (1964).

33 Cf. auch die Bedeutung der Wahrnehmung des Zeitflusses in der Organisation der Bilder bei Antonio Machado (»Campos de Castilla«), wobei die Organisation des Bildmaterials nicht etwa nach der Logik der Aktion und der Bewegung, sondern nach dem Fließen der Zeit erfolgt, worin Gilles Deleuze (1985) das Prinzip des kinematographischen Bildes gesehen hat. Cf. Vittoria Borsò (2001).

34 Agustín Lazo (1986 [1938]).

Bei De Chirico betont Lazo die fließende Grenze zwischen Realität und Traum und die Ungewissheit bezüglich der Instrumente der Wahrnehmung, eine Unsicherheit, die durch die semantische Heterogenität einer hyperrealistischen Welt erzeugt wird, bei der sich der Diskurs des Traums und der Realität in einem unaufhebbaren Widerstreit befinden. Der Zweifel hinsichtlich der diskursiven Lokalisierung des Wirklichen, der auch die Traumkonzeption von Cocteau definiert, werde, so Lazo, durch die Technik der Collage eines Max Ernst oder die Montagetechnik nach Eisenstein erzeugt. Lazo unterstreicht die Irritation der Wahrnehmung durch die Verbindung heterogener Dinge, die aus sich wechselseitig ausschließenden Ordnungen stammen, wie z. B. ein Stück Alltag und phantastische Szenarien. Die Begegnung heterogener Stoffe und Materialien, deren Differenz wahrnehmbar ist wie in der Collage, schockiert den Blick. »La vida construida en el espíritu y la materialmente objetiva«³⁵ begegnen sich in einem heterotopischen und somit heterogenen Ort, der in die nach der sprachlogischen Syntax geregelte Ordnung der Welt nicht integrierbar ist, so definiert Michel Foucault die »Nicht-Orte« der literarischen und künstlerischen Heterotopien.³⁶ Dieser Ort ist auch der Ort des Traums. Das Material einer derartigen »imagen plástica« schockiert den Betrachter, irritiert die Kohärenzregeln der Vernunft, aber auch den »Seher« im Sinne des »vidente«. Denn der »unmögliche Ort« des Traums hat kein Korrelat in der Topographie des Realen. Das Bild verdunkelt vielmehr die Sicht auf die empirische Welt oder auch auf einen diskursiv erfassbaren Sinn der psychischen Wirklichkeit. Ein solch opaker Spiegel wirft vielmehr den Blick des Betrachters zurück auf sich selbst³⁷, die kognitive Leistung dieser Bilder bezieht sich auf eine metaepistemologische Dimension, nämlich auf den Umgang des Betrachters mit der psychischen und sozialen Welt. Eine solche Konzeption der »mirada plástica« meint etwas anderes als die Interpretation des Blicks im Sinne einer potenzierten Sicht etwa in Bezug auf die Welt des Unbewussten als das Andere der Vernunft. Die ironische Selbstspiegelung des Blicks – eines Blicks, der versucht, sich die Welt zu Eigen zu machen, er-

35 Agustín Lazo (1986 [1938]: 96).

36 Zum Heterotopie-Begriff als Strukturprinzip von Kunst und Literatur cf. Vittoria Borsò (1994b und 1995) und Reinhold Göring (1997); insbesondere im Zusammenhang mit Medienwechsel im Sinne des Hybriden cf. Vittoria Borsò (1994b) und Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (1997).

37 Darauf weist Octavio Paz in Bezug auf Villaurrutia hin: »El poeta es un fantasma y el eco de su grito al golpear contra el muro es un puño que golpea un pecho desierto, una página en blanco, un espejo empañado que se abre hacia una galería de ecos« (1987: 478-479).

öffnet vielmehr eine ›andere Sicht‹ auf die Vernunft selbst.³⁸ In diesem Sinne kann man die intermediale Ästhetik der *Contemporáneos* ein »examen de la vista«, eine Prüfung des Blicks, nennen.

Besonders Villaurrutia wählt die Malerei als Modell seiner Poetologie mit dem Wunsch, die Literatur an die Verfahren der plastischen Kunst heranzuführen. Der Künstler thematisiert wie der moderne Maler das Ereignis des Blicks; entsprechend fasst auch Vicente Quirarte das zentrale Moment in der Poetologie der *Contemporáneos* zusammen. Der Künstler sei »el enamorado capaz de perpetuar, en el dominio estético, el hallazgo momentáneo de su mirada«³⁹. In diesem Satz kann man gewiss den Begriff »hallazgo« hervorheben und damit die Epiphanie der Erkenntnis und die Fähigkeit des Sehers betonen; man kann aber auch die Umstände dieses ›Fundes‹ hervorheben, das heißt die Flüchtigkeit, den Zufall und den speziellen Modus, nämlich den Liebesakt, die Bereitschaft, sich als Liebender dem Anderen zu öffnen und sich von diesem beeindruckt zu lassen. Quirarte tendiert dazu, die Omnipotenz des Blicks des *poeta vates* zu betonen, der die Objekte seiner eigenen inneren Vision unterordnet. In den Kunstkritiken von Villaurrutia selbst finden wir indes andere Akzente, etwa wenn Villaurrutia begeistert die Gemälde Watteaus kommentiert und die »opacidad«, das heißt die Undurchlässigkeit der »ventana hacia el mundo«⁴⁰, schätzt. Diese Deutung findet sich auch in kunsttheoretischen Äußerungen von Jaime Torres Bodet, etwa wenn er am Ende seiner Autobiographie *Tiempo de arena* (1955) die »maestri veneziani« Tiziano, Tintoretto und Veronese behandelt. Auch Torres Bodet betont die barocken Faltungen und Spiegelungen, welche die Visibilität der empirischen Welt verneinen und das Spiel der Blicke inszenieren. Torres Bodet sucht bei den venezianischen Malern ebenfalls den Augenblick, in dem der in der Repräsentation versteinerte

38 Diesem Verfahren entsprechen auch die Funktionsweise und die Konzeption des Traums bei Jean Cocteau. An seinem Theaterstück und am Film *Orphée* lässt sich z. B. zeigen, dass der Traum die Grenze der Vision ist, das heißt eine Art von *mise en abîme* des Blicks, eine Selbstreflexion des Blicks, der vom Anderen, vom Tod angezogen ist. Statt diese Grenze transitiv, das heißt für die Vernunft durchlässig und transparent zu machen, verdichtet Cocteau das Material, den Stoff des Traums so, dass es zur unüberwindbaren Schwelle wird, an der die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen neu ausgehandelt werden muss. Im Film gibt sich der an dieser Schwelle befindliche Träumer (Jean Marais) der schönen Madame la Mort (in der Gestalt von María Caceres) hin. Cf. Vittoria Borsò (1998a).

39 Vicente Quirarte (1994: 107).

40 Über Watteau schreibt Villaurrutia in »Atmósferas«: »En Watteau, constantemente, acaba de llover detrás del cristal de una ventana, que no hay que abrir jamás: se mezclarán, aguados, los colores todos« (1966: 1086). Quirarte versteht diese mimesiskritische Referenz auf Watteau im Sinne einer vitalistischen Bejahung des Alltags (1994: 109).

Raum durch das Licht belebt wird und der Einbruch der Zeitlichkeit den Betrachter überrascht.⁴¹ Diese Spiegelungen des barocken Theaters werfen den Blick zurück zum Betrachter. Sie sind eine Verdoppelung des eigenen Blicks: Man sieht sich schauen. Zum Beleg dieser These muss nicht erst die umstrittene Analyse von Velázquez' *Las Meninas* durch Michel Foucault⁴² bemüht werden. Vielmehr finden wir schon bei Lezama Lima's Definition der Strukturmerkmale des *barroco americano* anhand von Sor Juana Inés de la Cruz ähnliche Feststellungen:

1. Der *Primero Sueño* von Sor Juana sei »lo más opuesto a un poema de los sentidos«⁴³. Das allegorische Gedicht sei anstelle eines sinnlichen Textes vielmehr eine »labor intelectual«, vergleichbar mit einer »golosina intelectual«⁴⁴; eine schöne Metapher, mit der Lezama Lima der Sublimationslehre des platonischen *Symposiums* widerspricht. »Erotismo« wird zu einer subversiven Kraft, die, so Lezama Lima, mit dem kritischen Vermögen der Aufklärung vergleichbar ist.
2. Die »espejismos barrocos« inszenieren den Narzissmus des Schauens (»ponen en escena el narcismo del acto de mirar«).

Ist mit der ersten These (»lo más opuesto a un poema de los sentidos«) die intellektuelle Arbeit gemeint, die mit der allegorischen Interpretation der »mirada plástica« im Vorangehenden koinzidiert, so findet sich in der zweiten These zum *Primero Sueño* von Sor Juana eine Korrespondenz mit der schon angesprochenen Theorie des Traums. Der barocke Traum inszeniert das narzisstische Subjekt:

Es el hombre que viene al mirador [...], que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia.⁴⁵

41 In Bezug auf Torres Bodet cf. Miguel Ángel Flores (1994: 121). Die Bedeutung des Augenblicks, der von der Bewegung des Lichts unterstrichen wird, betont Agustín Lazo in seinem Essay zur sogenannten surrealistischen Kunst, und zwar in Bezug auf De Chirico. Dort spricht er vom »fuego sobrenatural de su luz [...] el elemento »fuga« en sus composiciones«; cf. Agustín Lazo (1986: 96). Es handelt sich um das weiter oben erwähnte Zeitbild nach Gilles Deleuze, aber auch um das Prinzip, das Pascal Bonitzer schon in der barocken Malerei präfiguriert sieht, insbesondere im plötzlichen Lichteinfall und in der dezentrierten Bewegung der Figuren barocker Gemälde und Zeichnungen; cf. Pascal Bonitzer (1985: 125).

42 Michel Foucault (1966).

43 José Lezama Lima (1977: 314).

44 José Lezama Lima (1977: 309).

45 José Lezama Lima (1977: 304).

Der Traum ist nicht die Chiffre der Natur, das heißt Chiffre des Anderen. Das Subjekt findet im Traum nicht die Transitivitytät zu einer wie auch immer gearteten »anderen Welt«, sondern vielmehr deren undurchdringliches Enigma. Die intellektuelle Aktivität des Traums, welche die »vigilia«, das heißt Wachsamkeit, impliziert, findet in den barocken Illusionsspielen einen »espejo devorador«, einen Spiegel, der den Betrachter einverleibt, in das Bild hineinzieht. Wie geschieht dies im Text? Die dunklen Metaphern und die heterotopischen Gestalten machen aus dem Textmaterial eine »substancia resistente«⁴⁶, ähnlich einem opaken Spiegel, der das eigene Bild dem Blick zurückwirft. »Vigilia«, Wachsamkeit, ist auch für Villaurrutia das besondere Moment des Traums.

IV.

INTERMEDIALE RESONANZEN: XAVIER VILLAU RRUTIA UND AGUSTÍN LAZO

Bei der Darstellung der Parallelen zwischen Jean Cocteau und Xavier Villaurrutia vergleicht Luis Maristany⁴⁷ das Verhältnis von Villaurrutia und Lazo mit dem zwischen Cocteau und De Chirico. Die traumbehafteten Bilder in der wenig erfolgreichen Malerei Villaurrutias, aber auch in seinen Gedichten, begründen zunächst diese Analogie⁴⁸, wie nachfolgendes Beispiel illustriert:

NOCTURNO DE LA ESTATUA

- 1 Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
- 5 querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de los ojos,
- 10 acariciarla como a la hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos

46 Alejo Carpentier (1976: 161).

47 Luis Maristany (1992).

48 Enrique Franco Calvo (1994: 131).

y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: «estoy muerta de sueño.»⁴⁹

Octavio Paz' Charakterisierung von Villaurrutia entspricht diesem *Nocturno*:

Una voz perdida incendiando una calle, una estatua que se levanta y grita sin gritar, un cielo que es un suelo que es un espejo que duplica no los cuerpos sino las palabras.⁵⁰

Das Szenario des Gedichts wird in den ersten zwei Versen entworfen. Es dient als Rahmen für den Traum. Schon hier sehen wir die Atmosphäre der Bilder von De Chirico. Die Beschreibung des Traums im Innenteil des Gedichts erinnert wiederum an *Orphée* (1926) von Jean Cocteau. Orphée ist nicht der omnipotente romantische *vates*, der durch seine dichterische Kraft die Durchlässigkeit zum Anderen erreicht. Vielmehr demontiert die Materialisierung von Orphées Traum die Metaphysik des Mythos. Schon seit der ersten Verfilmung – *Le sang du poète* (1932) – wissen wir, dass der Tod des Dichters eine Bedingung der Poesie und die Grundlage seiner Poetik ist, wobei wir in Michel Foucaults Einleitung zur französischen Ausgabe von Binswangers *Traum und Existenz* (1954) genau den von Jean Cocteau inszenierten Narzissmus des Subjekts und den Traum des eigenen Todes als Bedingung für die Ermöglichung der Traumimagination finden.⁵¹ Auch Villaurrutia spielt auf den Tod des Dichters an (»Hallar en el espejo la estatua asesinada« [v. 7]) und auf den Prozess des Träumens, der den Tod des Ich imaginiert. Das Gedicht endet mit einer wiederum an Cocteau erinnernden Ironie, die das Register des Erhabenen endgültig erniedrigt: »Estoy muerta de sueño.« Der Traum entpuppt sich als Schlaftrunkenheit. Der Dichter ist schläfrig und begehrt den Schlaf, wie er zu Beginn des Traums die Statue beehrte und verfolgte.⁵² Die Statue als Synekdoche der plastischen Kunst und als Metonymie der vollkommenen Kunst leistet Widerstand. Durch die schnelle Bewegung der Zeit ist sie für den Blick nicht erfassbar. Der Dichter ist vielmehr durch die Statue mit einer Reihe von

49 Xavier Villaurrutia (1931). Die »Nocturnos« werden den ersten Teil von *Nostalgia de la muerte* bilden, erstmals publiziert 1938 in der Editorial Sur, Buenos Aires. »Nocturno de una estatua« wird von Octavio Paz (1987: 472) zitiert und kurz interpretiert.

50 Octavio Paz (1987: 469).

51 Cf. Vittoria Borsò (1998a).

52 Man erinnere sich an die Metapher der Jagd im Essay von Federico García Lorca zur Metaphorik von Góngora; cf. Federico García Lorca (1980).

»desengaños« konfrontiert: Die Suche nach der Dichtung führt zum Schrei, zum Echo, zur Mauer, die eigentlich nur ein Spiegel ist, in dem die Statue zwar schließlich sichtbar wird, jedoch nicht greifbar ist. Die Entmythisierung der Erhabenheit durch den *estilo coloquial* zu Gedichtende ist ebenso evident wie die Obsession der Suche, die durch die Aneinanderreihung der Sätze betont wird. Das Gedicht unterstreicht die Echos der Worte und die Widerspiegelungen des Bildes. In obsessiver Weise wird die Suche nach der Transitivität zum Anderen angezeigt, und zwar vom Körper der Statue zum Schrei und damit vom optischen zum akustischen Kanal; dieser Suche antwortet die Opazität des Anderen: Echo, Mauer und Spiegel.

Was geschieht hier? In dem Augenblick, in dem das Betrachtete Resistenzen gegen den Blick entwickelt, erfährt der Dichter auf der einen Seite die eigene Ohnmacht als *vates*, auf der anderen Seite öffnet er sich aber auch zur sensuellen Dichte des Körpers des Anderen. Dies belegt die Häufung der sinnlichen Tätigkeiten: »vestir« (v. 9), »acariciar« (v. 10), »jugar con las fichas de sus dedos« (v. 11), »contar a su oreja« (v. 12). Es erinnert spielerisch an Goethes römische Elegien und die Synästhesien, die der Dichter im Schoß der Geliebten entdeckt. Der unerfüllte Wunsch nach dem Anderen, der durch die Sprechakte ausgedrückt ist, tötet (depotenziert) zwar den traditionellen Dichter als »Seher«, belebt aber in der Sinnlichkeit des Textmaterials die tote Materie, den Anderen (v. 13). Schon in der Gedichtsammlung *Reflejos* (1926) hatte Villaurrutia die Stabilität der Beziehung zwischen dem Sehenden und den Objekten des Blicks durch Echos und Widerspiegelungen irritiert.⁵³ Auch in seiner Prosa, z. B. in *Damas de corazones*, einem Roman, der in seiner Erstausgabe Zeichnungen von Villaurrutia enthielt, tendieren die Beschreibungen dazu, die reale Welt zu denaturalisieren, wobei auch im Roman die dichte Mikrostruktur und die Sensualität der Gegenstände eine *mise en abîme* des Subjekts bewirken:

En el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras [...].

Las cosas se adivinan entre la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar

53 Ich beziehe mich insbesondere auf die Gedichte »Eco«, »Espejo«, »Cuadro«, »Alba«, »Poesía«. In letzterem, einem metapoetischen Gedicht, heißt es z. B.: »Tu voz, hoz de eco / es el rebote de mi voz en el muro, / y en tu piel de espejo / me estoy mirando mirarme por mil Argos, / por mí largos segundos.« Überdeutlich ist die Kookkurenz zwischen der semantisch geäußerten Selbstreflexivität des eigenen Blicks, der im Anderen einen Spiegel seiner selbst findet, und der phonetischen »Faltungen« in den anagrammatischen Zeichenprozessen, welche schließlich die grundsätzliche Ambivalenz der Sprache und die Kontingenz der Bedeutung in Abhängigkeit zur zeitlichen Wahrnehmung inszenieren.

una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores, para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista.

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados [...] En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.⁵⁴

Der Raum der *escritura* ist flüssig, verwirklicht die Ästhetik, welche die *Contemporáneos* ausgehend von der Erfahrung der Zeitlichkeit – das heißt dem Einbruch der Zeit in den Raum – formuliert haben, u. a. sensibilisiert durch die moderne Malerei, die Fluidität der Gegenstände im Impressionismus und die Abhängigkeit des Raums von der Zeit in kubistischen Bildern. Auf diese Prinzipien weisen die unterschiedlichsten Essays sowohl im Zusammenhang mit der Entdeckung der Zeitlichkeit im Sinne der Präfiguration des kinematographischen Bildes schon durch die barocken Maler Tizian, Tintoretto und Veronese (Jaime Torres Bodet) als auch im Zusammenhang mit den technologischen Determinanten der Wahrnehmung hin.⁵⁵

Die Parallelen zu Giorgio De Chirico sind auch bei den Bildern von Agustín Lazo auffällig. Bei dem im Folgenden besprochenen Bild *Figura de hombre sentado en un sofá* handelt es sich um eine Mischtechnik auf Papier (36,5x25cm).⁵⁶ Das zentrale Thema ist das Schauen, bereits durch die Figur im Zentrum markiert. Das Bild zeigt einen Schauenden, in halber Drehung sitzend mit einem halb dem Zuschauer zugewandten Rücken. Der dargestellte Mann, ähnlich wie im Gedicht von Villaurrutia, möchte die Objekte berühren, denen er sich mit dem Blick zuwendet. Er möchte sie plastisch berühren, also mit dem Tastsinn, und zugleich anschauen. Der »Ort«, wo sich der Mensch niedergelassen hat, das Sofa, befindet sich nahezu an der »Grenze«, wie vor einem Fenster. Aus diesem treten Fragmente von Realität – allegorische Reste – hervor, museale Stücke, die heterogen nebeneinander liegen, wie Zitate eines historistischen und bürgerlichen Szenarios. Über die Ironie des bürgerlichen Kitsches hinaus bleibt die empirische Welt wegen materieller Obstakel – z. B. des pompösen, bürgerli-

54 Xavier Villaurrutia (1966b: 583-584).

55 Cf. auch Miguel Ángel Flores zu Torres Bodet (1985). Bernardo Ortiz de Montellano (1928) betont beispielsweise die Instabilität der Bilder durch die Beschleunigung der Wahrnehmung mittels der Technik (»Aeroplano«) oder durch die Konstruktion von Szenarien, die eine Photographie erst ermöglichen (»Fotografía«), eine mimesiskritische These, auf die Benjamins Thesen zur Photographie ebenfalls hinweisen.

56 Dieses Bild entstammt dem Ausstellungskatalog *Los surrealistas en México*, hrsg. v. Luis Mario Schneider (1986) und ist dort unter der Nr. 122 aufgeführt.

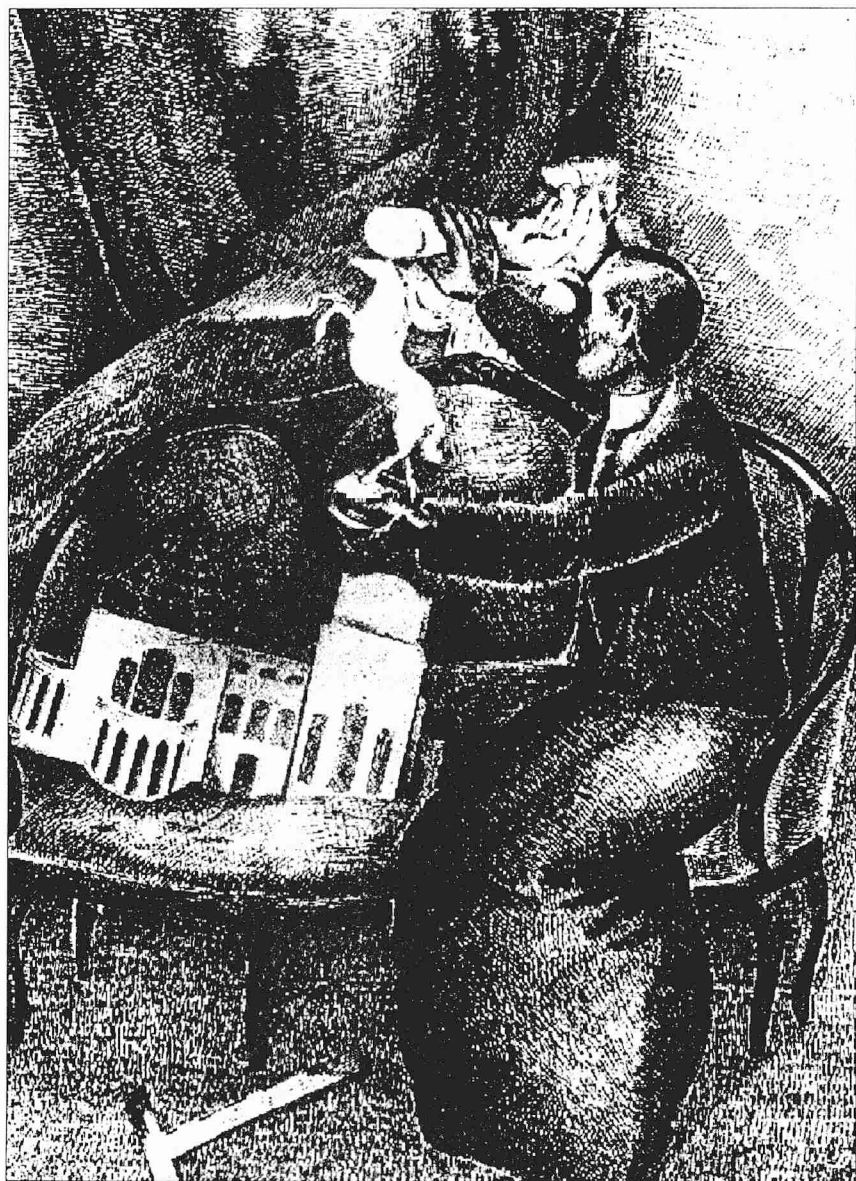


Abbildung: Agustín Lazo, *Figura de hombre sentado en un café*

chen Vorhangs – dem Blick versperrt. In der Tat sind die dargestellten Fragmente der Realität nur imaginiert; sie sind Spiegelungen von Intertexten, Sedimente im Gedächtnis des ›Sehers‹. Die Schwelle zum äußeren Feld ist nicht passierbar, ist verdunkelt. Schauen wir die Materialisierung des Traums an: Die Disposition des Gemäldes entspricht einer traumähnlichen Begegnung von heterogenen Dingen. Interessant ist es, dass die Komposition des Bildes den Akzent auf die Begegnung zwischen der Hand des Menschen legt, die berührt, und der Hand der Statue, die berührt werden soll – beides im Zentrum des Bildes. Der Blick findet sich vor einem entnaturalisierten Szenario. Die heterogene Syntax, das heißt die Verbindung der Dinge, denen der ›Seher‹ begegnet und die Spannung zwischen Bild und Betrachter heben die Beziehung zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen hervor. Das zentrale Moment des Bildes ist die *mise en scène*, das heißt die Allegorie des Blicks und der doppelten Natur des Schauens: einerseits Begehren, Suche nach sinnlicher Begegnung mit dem Anderen (Handberührung); andererseits das Vorfinden von toten Fragmenten der plastischen Kunst als Metonymie der zerrütteten vollkommenen Kunst der Antike. Der narzisstische Wunsch, den Anderen in der mimetischen Illusion darzustellen und zu vereinnahmen, wird selbstbezüglich inszeniert. Die Hand der Statue ist ebenfalls nur ein Fragment, das melancholische Zitat einer Vergangenheit, die im Traum mit der Gegenwart koexistiert. Die ›Vision‹ ist der Prozess, der sich im Intervall, in der Passage und im Begehren ereignet. Sie ist auch eine »vigilancia«, eine Reflexion über das Träumen. Und auf die »vigilancia« verweist wiederum Villaurrutia im Zusammenhang mit den traumähnlichen Bildern von Cocteau:

Conviene tener presente que, sin desdeñar la corriente de irracionalismo, antes bien asimilando las nuevas posibilidades y aportaciones de esta forma de libertad, otros espíritus se mantienen – aun dentro del sueño – en una vigilia, en una vigilancia constantes.⁵⁷

Dieser Traum ist eine Figuration des Chiasmus zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Leiblichkeit, durch den Merleau-Ponty die von Husserl festgestellte Fremdheit des Körpers als »Interkorporeität« deutet.⁵⁸ Das dis-

57 Zitiert nach Octavio Paz (1987: 467). Auch in einer »Carta a Bernardo Ortiz de Montellano« spricht Villaurrutia vom »poeta lúcido, despierto«, zitiert nach Octavio Paz (1987: 468).

58 Ausgehend von der Fremdheit des Leibes, spricht Merleau-Ponty vom existentiellen Leib als Chiasmus, als Schwelle, bei welcher der Körper zugleich Subjekt und Objekt des Blicks ist. Mit dem paradoxalen Ereignis des Blicks in Bezug auf den Körper (im gleichen Körper ist einmal das Auge be-

kursive Ich, das den Körper komponiert, findet sich einem Leib gegenüber, der sich der epistemologischen und positivistischen Aneignung durch das Auge entzieht. Die Moderne gelangt nicht zum Sehen des Anderen, sondern zur Grenze der Visibilität, und an dieser Grenze beginnen Kunst und Literatur, das Abenteuer des Blicks zu suchen und in Szene zu setzen. Die barocken Illusionsspiele und Spiegelungen sind das begehrte Instrument des Experiments mit der Sichtbarkeit. Der Satz Cuestas, die Ästhetik der *Contemporáneos* sei »un examen de la vista«, ist in diesem Sinne zu verstehen. Durch die Verdichtung des Materials, durch die Paradoxa und die dunklen Metaphern, schließlich durch das allegorische Arrangement des Zeichenmaterials – der Bildlichkeit – bleibt die Vision immer nur Prozess. Es ist aber ein Prozess, in dem das Subjekt sich dem Anderen exponiert, in dem sich das Verhältnis von Subjekt und dem Anderen umkehrt: Es ist der Andere, der als aktives Prinzip im Konzert aller Sinne auf den Betrachter einwirkt und in diesem die Passage, den Übergang der Vision, als Ereignis entstehen lässt. Die »mirada plástica« ist das Eintauchen in die Spiegelungen und »Faltungen« eines Ich, das sich selbst inszeniert und demontiert, das heißt eines Ich, das sich durch den Anderen verletzen lässt. Es ist eine Ästhetik, die auch jenes kulturethische Prinzip enthält, das wir erst aus der heutigen postkolonialen Perspektive mit aller Deutlichkeit erkennen.

Bibliographie

Literarische Werke und andere Quellen

- Cuesta, Jorge (1964): *Poemas y ensayos*, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, 4 Bde., Mexiko: UNAM.
- Carpentier, Alejo (³1973): »Problemática de la actual novela latinoamericana«, in: id.: *Tientos y diferencias*, Montevideo: Arca, pp. 7-43.
- García Lorca, Federico (1980): *Prosa*, Madrid: Alianza.
- Lazo, Agustín (1986): »¿Existe un arte sobrerrealista? (1938)«, in: Schneider, Luis Mario (Hrsg.): *Los Surrealistas en México*, catálogo de la exposición, Mexiko: SEP, pp. 90-99.
- Lezama Lima, José (1977): »La curiosidad barroca«, in: id.: *Obras completas*, introducción de Cintio Vitier, Bd. 2: *Ensayos – La expresión americana*, Mexiko: Aguilar, pp. 302-325.

trachtendes Subjekt und betrachtetes Objekt, die Hand fassend und gefasste Hand) verbindet Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible* (1964) das Paradoxon der Leiberfahrung mit dem Problem der Erkennbarkeit und der Visibilität der Leiblichkeit.

- Ortiz de Montellano, Bernardo (1928): *Red*, Mexiko: Cultura.
- Quirarte, Vicente (1994): *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, CNCA / Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Villaurrutia, Xavier (1931): *Nocturnos*, Mexiko: Fábula.
- Villaurrutia, Xavier (1966): *Obras*, recopilación de textos por Miguel Capistrán. Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Villaurrutia, Xavier (1966): »Damas de Corazones«, in: id.: *Obras*, Mexiko: Fondo de Cultura Económica, pp. 583-584.
- Villaurrutia, Xavier (1966): »Fichas sin sobre para Lazo«, in: id.: *Obras*, Mexiko: Fondo de Cultura Económica, pp. 1044-1046.

Forschungsliteratur

- Behrens, Rudolf / Galle, Roland (Hrsg.) (1995): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Benjamin, Walter (1928): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Rowohlt.
- Bonitzer, Pascal (1985): *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris: L'Étoile.
- Borsò, Vittoria (1991): »La Capital – Contemporánea de todos los tiempos: Salvador Novo«, *Neue Romania* 10, pp. 75-89.
- Borsò, Vittoria (1994a): *Mexiko jenseits der Einsamkeit. Versuch einer interkulturellen Analyse*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Borsò, Vittoria (1994b): »Luis Buñuel: Film, Intermedialität und Moderne«, in: Linke-Heer, Ursula / Roloff, Volker (Hrsg.): *Luis Buñuel. Film – Literatur – Intermedialität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 159-179.
- Borsò, Vittoria (1995): »Rezensión zu: Georgina Sabat de Rivers: »Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia«, Barcelona 1992 / Roberto González Echevarría: »Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature«, Durham / London 1993«, *Notas* 2: 2, pp. 78-84.
- Borsò, Vittoria (1998a): »Der Orpheus-Mythos neu geträumt. Anmerkungen zu Jean Cocteau's Theater und Film«, in: Hölz, Karl / Pikulik, Lothar / Platz, Norbert / Wöhrle, Georg (Hrsg.): *Antike Dramen neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Lang, pp. 77-79.
- Borsò, Vittoria (1998b): »Literaturtheorien des Barock« und »Neobarock«, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, pp. 33-36 und pp. 395-396.
- Borsò, Vittoria (2000): »De la soledad a la pluralidad de las voces: »Modernidad« en »Muerte sin fin« de José Gorostiza«, in: Gunia, Inke / Niemeyer, Katharina / Schlickers, Sabine / Paschen, Hans (Hrsg.): *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann, Berlin: Tranvía, pp. 319-334.
- Borsò, Vittoria (2001): »Temporalidad y alteridad. La arqueología de Castilla en la obra de Antonio Machado«, in: Mecke, Jochen (Hrsg.): *Discursos del '98: nuevas perspectivas. Sobre una crisis de identidad cultural y estética*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. [im Erscheinen]
- Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (Hrsg.) (2000): *Moderne der Jahrhundertwende(n). Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Internationaler Kongress an der Heinrich-Heine-Universität Düssel-

- dorf, Baden-Baden: Nomos.
- Deleuze, Gilles (1985): *L'image-mouvement. L'image-temps, I-II*, Paris: Minuit.
- Elkins, James (1996): *The Object Stares Back. Of the Nature of seeing*, New York: Simon & Schuster.
- Flores, Miguel Ángel (1985): »El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana«, in: id.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Mexiko: Premia, pp. 17-24.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1994): »Des espaces autres«, in: id.: *Dits et Écrits (1954-1988)*, hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald, 4 Bde., Paris: Gallimard, Bd. 4: 1980-1988, pp. 752-762.
- Franco Calvo, Enrique (1994): »Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte«, in: Olea Franco, Rafael / Stanton, Anthony (Hrsg.): *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Mexiko: El Colegio de México, pp. 129-135.
- Görling, Reinhold (1997): *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München: Fink.
- Goldammer, Björn (2000): »Im Spiegelkabinett der Texte: Identität und Erinnerung in den frühen Prosaexperimenten der *Contemporáneos*«, in: Brohm, Heike / Eberle, Claudia / Schwarze, Brigitte (Hrsg.): *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen. Akten des XV. Nachwuchskolloquiums der Romanistik (9.-12.6.1999) in Düsseldorf*, Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 87-102.
- González Echevarría, Roberto (1987): *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover: Ediciones del Norte.
- González Echevarría, Roberto (1993): *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque Spanish and Latin American Literatur*, Durham / London: Duke University Press.
- Küpper, Joachim (1990): *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, Tübingen: Narr.
- Küpper, Joachim / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.) (2000): *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München: Fink.
- López, James J. (1999): »El barroco americano en el modernismo: el pensamiento estético de Martí y Herrera y Reissig«, *Taller de Letras* 27, pp. 33-62.
- Lyotard, Jean-François (1971): *Discours, figure*, Paris: Klincksieck.
- Man, Paul de (1979): *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press.
- Maristany, Luis (1992): »«Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe.» Notas sobre la presencia de Cocteau in Villaurrutia«, *Hora de poesía* 83-84, pp. 143-152.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1982): »Der Estridentismus«, *Iberoamericana* 6, pp. 31-42.
- Olea Franco, Rafael / Stanton, Anthony (Hrsg.) (1994): *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Mexiko: El Colegio de México.
- Paz, Octavio (1978): *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1987): »Xavier Villaurrutia en persona y en obra«, in: Paz, Octavio / Schneider, Luis Mario (Hrsg.): *México en la obra de Octavio Paz*, 3 Bde., Mexiko: Fondo de Cultura Económica, Bd 2: *Generaciones y semblanzas*, pp. 445-479.
- Pacheco, José Emilio (1979): »Notas sobre la otra vanguardia«, *Revista Iberoamericana* 106-107, pp. 327-334.
- Roloff, Volker (2000): »Intermediale Figuren in der spanischen (und lateinamerikani-

- schen) Avantgarde und Postavantgarde», in: Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (Hrsg.): *Moderne der Jahrhundertwende(n)*, Baden-Baden: Nomos, pp. 385-401.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hrsg.) (1997): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand.
- Schneider, Luis Mario (Hrsg.) (1986): *Los surrealistas en México*, catálogo de la exposición, Mexiko: SEP.
- Schneider, Luis Mario (1994): »Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida«, in: Olea Franco, Rafael / Stanton, Anthony (Hrsg.): *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Mexiko: El Colegio de México, pp. 15-20.
- Schumm, Petra (Hrsg.) (1998): *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*, Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (1988): *Índices de »Contemporáneos«, revista mexicana de cultura (1928-1931)*, Mexiko: UNAM.
- Stawicka-Pireka, Barbara (1996): »La selva en flor: Alejo Carpentier y el diálogo entre las vanguardias europeas del siglo XX y el Barroco latinoamericano«, *Cuadernos Americanos* 59, pp. 92-99.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.